

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Широковских М.С. Истоки ленинградского gobelena: к вопросу формирования региональной школы // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77158 EDN: XMRUHN URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77158

Истоки ленинградского gobelena: к вопросу формирования региональной школы

Широковских Маргарита Сергеевна

ORCID: 0000-0003-4314-9756

кандидат искусствоведения

докторант; кафедра искусствоведения и педагогики искусства; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, д. 48 к. 6



✉ ivarita@bk.ru

[Статья из рубрики "Стили, течения, школы"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77158

EDN:

XMRUHN

Дата направления статьи в редакцию:

07-12-2025

Аннотация: Предметом исследования является специфика становления региональной школы gobelena в 1960–1970- гг. Гобелен был одним из ведущих направлений советского декоративного искусства, тем не менее, обстоятельства развития этого вида художественного творчества в Ленинграде 1960–1970-х гг. изучены недостаточно, в связи с этим заявленная тема представляется весьма актуальной. Цель работы – определить роль институциональных структур в становлении ленинградской школы gobelena. Основным источником данных послужили документы из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Задачи исследования: 1) установить когда курс ручного ткачества появился в учебной программе Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной; 2) выявить основные центры ручного ткачества в Ленинграде; 3) определить для каких интерьеров были созданы первые крупные gobelены; обозначить авторов и тематику этих произведений. Формально-стилистический анализ предоставил

возможность изучить авторские замыслы, оценить вклад отдельных авторов в развитие региональной стилистической общности. Иконографический метод стал ведущим в изучении специфики произведений художественного текстиля на основе их содержания, композиции, стилистики. Оперируя этим методом, удалось определить наиболее распространенные темы, сюжеты, художественно-выразительные приемы. Научная новизна состоит в том, что впервые на историческом отрезке 1960–1970-х гг. проведено исследование процесса становления ленинградского gobelena, а именно его начальной стадии, выраженной в возрождении курса ткачества и создании первых работ, имевших общественный резонанс. Основным источником данных послужили документы из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. В выводах отмечено, что курс ткачества интенсивно развивался в 1960-е гг. и был подкреплен стажировками в странах Восточной Европы. Ведущую роль в процессе становления gobelena играли образовательные и производственные институциональные структуры. Среди них отчетливо выделялись три центра: кафедра мебельно-декоративных тканей Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной, комбинат декоративно-прикладного искусства и Научно-исследовательские экспериментальные мастерские. Практическую значимость данного материала определяет возможность его применения в художественном проектировании интерьерного текстиля и в лекционных курсах по истории советского искусства, истории текстиля.

Ключевые слова:

гобелен, советский текстиль, шпалерное ткачество, ленинградская школа текстиля, предприятия художественной промышленности, интерьер гостиницы, художественно-промышленное образование, Ленинград, Н.А. Моисеева, Н.М. Бунцис

Обращение к заявленной теме требует уточнения терминологии. Гобеленом допустимо называть только безворсовые ковры с сюжетным рисунком, выполненные в Париже на мануфактуре братьев Гобеленов. Эта мануфактура производила ковры с XVII в. [\[1, 283\]](#), но шпалерное ткачество, как самостоятельный вид искусства, сформировалось значительно раньше. К 1300 г. в Париже и Аррасе уже производились шпалеры с несложными орнаментами и эмблемами; в Великобритании и Италии высококачественные ковры называли араци (*arazzi*) вплоть до XVII столетия [\[2, с. 188\]](#).

Серии шпалер, выполненные средневековыми мастерами-ткачами, имели в своей основе религиозные и мифологические сюжеты. В XIV–XV вв. шпалерное ткачество выработало собственные выразительные приемы, темы, типы композиций. В XVI–XVII вв. равноправное сотворчество ткача и художника нарушилось: после создания французской Академии художеств живописец стал главенствовать, а ткач, считавшийся ремесленником, только копировал живопись [\[3, с. 177\]](#).

В англоязычных научных работах можно встретить термин «tapestry» [\[4, с. 9\]](#),[\[5, с. 3-6\]](#),[\[6, с. xi-xvi\]](#),[\[7\]](#), обозначающий именно шпалерное (а не просто ручное) ткачество (тканую картину, а не орнаментальный ковер).

Заслуживает внимания и тот факт, что в странах Северной Европы отдают предпочтение термину гобелен. В Швеции, применяют термин «gobeläng flamskvävnad» – «гобелен

фламандского плетения», отсылающий к мануфактурам Нидерландов [8, с. 5, 9, 14]. В Норвегии этот вид декоративно-прикладного искусства обозначают как «billedtepper» [9, с. 7]. В Германии применяются такие термины как «shlitzwebens», «gobelingweber», «gobelin» [10, с. 134, 137].

В Советском Союзе был распространен термин «гобелен», он применялся для обозначения произведений, выполненных в технике ручного ткачества (как безворсовых, так и с рельефными переплетениями), что, возможно, связано с влиянием искусства «Советской Прибалтики» (с которой в 1960-1970-х гг. развивались программы культурного обмена). Исследователи балтийской школы художественного текстиля обозначали этот вид искусства как «gobelēns» в Латвии [11, с. 94, 95, 97], [12, с. 7-8] и «gobelenas» в Литве [13].

В XXI в. гобеленами называют произведения современных художников [14, с. 45-50], [15, с. 345, 349, 352-358], а более ранние работы, созданные до начала XX в. — шпалерами [16, с. 118]. В советских каталогах прослеживается подобное разделение на шпалеры и гобелен.

Процесс развития ручного ткачества в России имеет особенную траекторию: пробелы, отражающие годы забвения русской шпалеры, на некоторых отрезках времени гораздо длиннее периодов активной работы. Допетровская Русь шпалерного ткачества не знала. Петербургская шпалерная мануфактура, основанная в XVIII столетии, по сути своей, представляла часть петровского проекта по освоению культурного наследия Европы. В развитие этого предприятия было вложено много сил и финансов. С развитием промышленности в Европе и, соответственно с удешевлением процесса производства текстиля, шпалера постепенно клонилась к упадку. Мануфактурное производство ковров в Санкт-Петербурге было прекращено в 1857 г.; оно не оставило прямых преемников в сфере художественного и ремесленного мастерства. К этапу формирования первых художественно-промышленных школ русская шпалера подошла как утраченное ремесло, а не как отлаженная система производства с собственными методиками обучения. В Центральном училище технического рисования барона Штиглица (ЦУТР) был класс ткачества и набойки, велась разработка орнаментов для тканей, выполнялись и копии ковровых рисунков, однако, данные о преподавании курса шпалерного ткачества обнаружить не удалось; в сборниках ученических работ эскизы шпалер отсутствуют. Нельзя утверждать, что ткачество как такого в России не было: вероятно, были небольшие мастерские и ткачи, способные создавать и реставрировать шпалеры.

В 1930-1940-х гг. сложился особый тип настенного тематического ковра с достаточно жесткой композиционной структурой. Его изобразительная часть была дополнена традиционным орнаментом. Всеми имеющимися в распоряжении художника средствами подчеркивался центральный доминирующий мотив (портретное изображение или главный персонаж), все остальное имело характер обрамления [17, л. 5]. Тем не менее, необходимо отметить, что даже в Европе, где в этот период уже сформировался стиль ар деко, ворсовое ковроткачество развивалось активнее искусства шпалеры. Интерьер, орнамент, актуальная тематика текстильных рисунков изменились, но, самое главное — жизненный ритм ускорился настолько, что трудоемкая техника классической шпалеры уже не вписывалась в новый стиль жизни.

В нашей стране это был сложный для декоративного искусства этап, отмеченный экономическим и политическим кризисом первых послереволюционных лет. В 1930-е гг.,

когда государством был сформирован запрос на декор, способствующий репрезентации Страны Советов на мировой арене, мастерских ткачества, равных по уровню Петербургской шпалерной мануфактуре, не было. Ткачество ворсовых ковров и килимов развивалось в двух направлениях: народный орнамент и политический портрет.

В 1950-х гг. ручное ткачество, пусть еще небольшого формата, было представлено и на выставках в Ленинградском отделении Союза художников. Л.М. Доценко, до войны работавшая в ковровых мастерских в Украине, создала ряд небольших ковров, которые были представлены на Осенней выставке в Ленинграде [17, л. 33]. Из шерсти и серебряной нити Л. Доценко выткала gobelen «Ленинград – город морской славы» (1968, 235x168см).

В Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухиной (ЛВХПУ) курс ручного ткачества существовал на кафедре мебельно-декоративных тканей; до 1956 г. этот курс вела Е.М. Локотская. Ткать начинали с пробного образца, в котором отрабатывали полотняное переплетение, бархатный ворс, паласную технику, полуторс. После этого выполняли «фрагмент gobelena» – изображение, эскиз для которого студенты создавали под руководством С.М. Бунцис. В 1950-х гг. работа в материале велась с целью ознакомления с традиционными техниками (ткачество, батик, набойка), но еще не находила воплощения в дипломных проектах. Ведущим направлением художественного проектирования в конце 1940-х – начале 1950-х гг. было проектирование ремизных и жаккардовых тканей. Изучение европейского шпалерного ткачества продолжалось на занятиях, которые преподаватель А. Верховская вела в Государственном Эрмитаже. Необходимо отметить, что коллекция шпалер, приобретенная для учебного музея Центрального училища технического рисования (ЦУТР) барона А. Штиглица, перешла после 1917 г. в собрание Эрмитажа, поэтому курс А. Верховской стал одной из немногих связующих нитей училища с его легендарным прошлым. Тем не менее, инициатива возрождения курса ткачества, как актуального направления художественной практики, исходила не от педагогов кафедры тканей, а от ректора Я. Н. Лукина. В начале 1960-х гг., благодаря тесным контактам с вузами Праги и Будапешта, он, вероятно, уже был знаком с явлением «пластического взрыва» и возможностями современных шпалер в декоре общественных зданий. Таким образом, курс шпалерного ткачества, рассчитанный на 36 часов, был повторно введен в программу обучения в 1961 г. Первое десятилетие стало подготовительным этапом, когда структура учебной программы по ткачеству еще формировалась, когда педагоги пытались понять особенности нового gobelena. Решающее значение на развитие ткачества в Ленинграде оказали стажировки и программы международного обмена.

Преподаватели училища С.М. Бунцис, К.Б. Петрушина, И.Г. Куренкова, В.А. Самошкин проделали большую работу по изучению актуальных тенденций в gobelenе, и далеко не последнюю роль в освоении «нового gobelena» сыграли программы международного обмена с вузами стран Восточной Европы. В Прагу был направлен В.А. Самошкин, который выполнил в мастерской А. Кибала gobelen, равный по объему дипломной работе; ценный опыт приобрела в Праге и Варшаве И.Г. Куренкова.

Необходимо подчеркнуть, что педагоги ЛВХПУ не просто изучали gobelen, но и осуществляли собственные творческие эксперименты в области ткачества, создавая произведения для выставок. Далеко не все эти работы сопоставимы по уровню художественного и технического мастерства с работами их учеников 1980-х гг., но именно они были первым этапом на пути освоения искусства шпалеры, из них «выросла» ленинградская школа gobelena. В рукописи Р. Коваль есть точное замечание К.Б.

Петрушиной о педагогической работе в вузе: «Бывает, идею носишь, но приходишь к студентам – и отдаешь ее. Бываешь счастлив, когда видишь: удалось, а бывает и до слез обидно – испортил!» [17, л. 36]. В 1950-х гг. К. Петрушина показывала на выставках свои живописные этюды, в 1960-х гг.– декоративные ткани, а в 1970-х гг. ковровое ткачество.

В.А. Самошкин после окончания ЛВХПУ был распределен в Монголию, где он проработал два года и все-таки вернулся в Ленинград. Работая в должности художника на фабрике «Новость», он также выполнял творческие произведения для выставок. В 1964 г., на начальном этапе развития ленинградской школы, для выставки «Ленинград социалистический» В.А. Самошкиным была выполнена работа «Закарпатская весна». Состоявшая из двух частей композиция была соткана из полосок цветных тканей. В 1968 г. художник исполнил gobelen «Космонавты», в котором стремился выразить ощущение невесомости. Для вестибюля Ленинградского театра кукол художником был выполнен gobelen «Петрушка» – динамичная, яркая шпалера, сотканная с применением пряжи оранжево-красных оттенков.

Весомый вклад в развитие ленинградского gobelen сделала И.Г. Куренкова, которая до педагогической работы была главным художником фабрики художественной росписи тканей. Стажировка в мастерской А. Кибала в Праге кардинальным образом поменяла ее творческие ориентиры. В 1968 г. И.Г. Куренкова соткала небольшое панно «Ленинград», открывающее тему города в ленинградском gobelenе. Подчеркнуто плоскостный характер изображения с наслаждающимися один на другой «поясами» раскрывал образ города от Петербурга XVIII столетия до Ленинграда 1960-х гг.

Классическое «гладкое» ткачество получило развитие скорее в крупных монументальных gobelenах для общественных пространств, чем в камерных авторских работах. Именно крупные заказы, осуществленные в Научно-исследовательских экспериментальных мастерских (НИЭМ) и Комбинате декоративно-прикладного искусства (КДПИ), стали импульсом для эволюции ленинградского gobelenа от небольших «ковров» до объектов культурного значения. Нельзя отрицать, что многие из этих произведений были частью монументальной пропаганды, но это не умаляет их художественные достоинства. К сожалению, многие из этих работ утрачены в годы в 1990-е гг., и вместе с ними утрачен значительный пласт ленинградской культуры.

В 1968-1970-х гг. коллективом педагогов и выпускников ЛВХПУ имени В.И. Мухиной был создан gobelen для банкетного зала гостиницы «Венец» в мемориальном комплексе в Ульяновске. Авторами картона были Л.А. Романова, В.П. Гусаров, И.Г. Куренкова, Н.А. Абрамичев; работу в материале выполняли М. Ганько, А. Давыдова, И. Спиридонова, А. Туркенич [11]. Преподаватели и выпускники вуза выполнили из шерсти два gobelenа общей площадью более 20 квадратных метров – «Воздух-Птицы», «Вода-Рыбы». Третий gobelen «Земля – Дерево» остался неосуществленным. Проект был выполнен в НИЭМ.

Как и многие преподаватели ЛВХПУ, И.Г. Куренкова выполняла крупные работы по заказам, поступающим в НИЭМ. В 1971 г. по эскизу И.Г. Куренковой был выткан gobelen «Знаки зодиака» для каюты капитана рыбопромысловой базы «Восток» [17, л. 39]. В этой работе объединились классическая тема и классический подход к шпалере (гладкое ткачество). Проблема понимания и философского осмыслиения движения планет, как движения самой Жизни и Времени была решена автором через воссоздание образов морских обитателей – Нептуна, тритонов, дельфинов, сирены, зефиров. Колорит этой работы, построенный на использовании сложных серебристо-голубых и золотистых тонов, также соответствовал представлениям о классической шпалере.

Проектирование и выполнение в материале декора для морских и речных судов составляло одно из направлений работы сотрудников НИЭМ. В протоколах заседаний Художественных советов за 1960-е гг. упоминаются эскизы с видами Ленинграда и Праги для танкера «Прага» (заказчик Балтийский завод), а также декоративное панно для танкера «Белград»^[2]. В 1973 г. И. Куренкова исполнила gobelen «Гербы русских городов» для вестибюля верхней палубы теплохода «Россия». Образ морской стихии был взят за основу и для композиции крупного gobelena «Пейзаж», предназначенного для кают-компании танкера «Крым». Эта работа была осуществлена И. Куренковой совместно с Л. Куренковым в 1974-1975 гг.

Первые крупные заказы для общественных интерьеров, так же, как и первые ленинградские дипломные работы, были вдохновлены творчеством Жана Люрса и художников-ткачей Восточной Европы. Эмоциональный (и даже интеллектуальный) заряд от выставок польского текстиля и шпалер Франции перерабатывался ленинградцами несколько лет. Эти выставки, впрочем, как и серия gobelenov для здания посольства СССР в Пакистане, выполненная по эскизам В. Эльконина в 1970 г., оказали влияние на рост престижа шпалерного ткачества.

Третьим центром ткачества, открывшемся в Ленинграде в конце 1960-х гг., стала мастерская Комбината декоративно-прикладного искусства при Художественном Фонде. В мастерской работали выпускницы ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Л. Романова и Н. Журавская, одними из первых они осуществили попытку включения в гладкий и ворсовый ковер грубых материалов – пеньки и шпагата. Н. Журавская отдавала предпочтение отвлеченно-декоративному языку, комбинируя различные по структуре материалы. Вопросы передачи ритма, темпа, фактуры увлекали ее больше предметных изображений. Л. Романова, напротив, проявляла особую приверженность к классическому гладкому ткачеству. В мастерских Художественного Фонда работала и выпускница ЛВХПУ З.И. Морозова, которая овладела приемами ручного ткачества и выполняла крупные работы совместно с Л. Романовой и Н. Журавской.

Одной из самых значительных и по масштабам, и по уровню исполнения стала серия gobelenov «Петровская сюита» для банкетного зала (кафе) гостиницы «Ленинград». Проект здания с рабочим названием «Аврора» был создан в 1960 г. группой архитекторов (С.Б. Сперанский, В.Э. Струзман и Н.В. Каменский) и предполагал размещение общественных помещений на первых двух этажах здания. В гостинице останавливались в основном иностранные туристы, поэтому проблема презентации города средствами архитектуры и декоративного искусства должна была решаться на самом высоком уровне.

Эскизы gobelenов были созданы в 1970 г. Н.А. Моисеевой, О.Н. Морозовой, И.Г. Куренковой. Выполнение в материале осуществлялось при участии Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько. Композиция частей «Петровской сюиты» была основана на образах-символах петровской эпохи и раскрывала тему праздника на Неве: фейерверки, гербы, парусники, павильоны. В архитектурных мотивах, вдохновленных старинными гравюрами и картами, угадывались здание двенадцати коллегий и адмиралтейство. Симметричная, построенная на принципах классического искусства, композиция «Петровской сюиты» и в материале была выполнена особенно тщательно. Она полностью была выткана их пеньковой веревки и льняных нитей. Пряжа требовала длительной подготовки: пеньку и лен отбеливали и красили, совмещая в шпалере с неокрашенным материалом натурального цвета; лен использовали крученый и некрученый.

На процессе окрашивания следует остановиться более подробно. Более трех с

половиной сотен пряжи были выкрашены светостойкими красителями. В условиях мастерской это было выполнить невозможно, поэтому художники обратились к специалистам прядильно-ниточного комбината им. Кирова. Для всей серии потребовалась гамма в 25 оттенков; окрашенные нити не были яркими: базовый тон натуральных волокон усложнял гамму, как бы пропуская ее через фильтр серой умбры. Колористическая гамма, довольно лаконичная для такой большой работы, была построена на сочетании теплых и холодных оттенков, приближая gobелены к живописи. Грубые волокна ассоциировались со счастьем, а через них – с кораблями и гаванями, намекая на простоту и деловитость петровского времени. На выбор материалов для шпалер повлияла О.Н. Морозова, которая еще в период обучения в ЛВХПУ проявила интерес к свойствам веревки в ткачестве, разной по фактуре и толщине. В эту серию вошли 8 шпалер, в итоговом варианте составившие 17 метров в длину и площадью около 50 квадратных метров. Выполнение в материале продолжалось с декабря 1969 по июнь 1970 г.: художники работали по 10-12 часов в день без выходных.

«Петровская сюита» стала одной из первых шпалер, которые задумывались как неотделимая часть интерьера, не просто как декор, а как смысловой центр. Автор проекта здания, архитектор С.Б. Сперанский, задал базовую цветовую тональность gobелена (серый, синий, красный) и был в тесном контакте с художниками на всех этапах работы. Задача соподчинения декоративного искусства и архитектуры выполнена в данном проекте с особой тщательностью: цвет обивки стульев, деревянных панелей стен, мебели, серого напольного покрытия находили отражение в монументальном ткачестве. Р.М. Коваль отмечала и особую роль этой серии шпалер в создании атмосферы всего пространства: gobелены формировали «окно в прошлое» напротив реального оконного проема, из которого открывалась панорама на центр города и Неву. Это произведение стало смысловой доминантой интерьера и ориентиром для последующего поколения художников, вписав ручное ткачество в перечень ведущих направлений декоративного искусства Ленинграда.

Следующим масштабным проектом стал «Синий gobелен (950x420см)», выполненный группой художников для вестибюля той же гостиницы из классического для шпалерного ткачества материала – шерсти. Gobelен осуществлял роль связующего звена между вестибюлем и холлом, это композиционный узел, благодаря которому происходило перетекание одного пространства в другое. Сумрачная зона вестибюля соединялась с освещенными большими объемами; слева была расположена главная лестница, зрительно завершенная gobеленом. С.Б. Сперанский планировал разместить в вестибюле керамическое панно, и над ним в ЛВХПУ имени В.И. Мухиной уже работал студент-дипломник. Вот только на этапе отделки интерьера, когда появились белые мраморные столбы-опоры, полы и синий фриз из алюминия, стало очевидно, что интерьер получается слишком «холодный». Керамическая композиция могла только усилить этот эффект, поэтому архитектор обратился к опыту иностранных коллег, соединив холод камня и теплоту шерсти (во время поездки в Нью-Йорк он видел, как в интерьер здания, построенного по проекту Мис Ван дер Роэ, были вписаны gobелены). Далеко не последнюю роль в выборе техники декора сыграл и его недавний опыт сотрудничества с художниками-ткачами.



Рисунок 1. «Синий гобелен» в интерьере гостиницы «Ленинград», шерсть, шпалерное ткачество. Авторы-исполнители Н. Моисеева, Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько.
Источник изображения: [\[18\]](#)

Эскиз гобелена был разработан Н.А. Моисеевой в соавторстве с Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько; первоначальный эскиз выполнялся при участии О. Морозовой. Статичная композиция образована крупным мотивом (парусник – флюгер адмиралтейства), за которым просматривается город (илл.1). Светлые здания расположены по бескрайней синеве, в которой угадывается сумрак белой ночи; слева – исторический центр, справа – современный авторам Ленинград. Как отмечала Р. Коваль, левая часть композиции более удачна в связи с тем, что образ старого Петербурга уже отстоялся и выяснен многими поколениями художников, а образы советской архитектуры в правой части недостаточно выразительны [\[17, л. 47\]](#). Образ города выстроен из своеобразных модулей-блоков, повторяющих форму гобелена. Крупное тканое полотно было четко вписано в проем стены и воспринималось как фрагмент пространства уже из вестибюля, откуда была видна его нижняя часть. Далее, при подходе к ступеням лестницы, внимание зрителя переходило к паруснику и только потом к пейзажу. С большего расстояния гобелен приобретал большую насыщенность тона, пространственность, глубину. Как и в предыдущей работе, цветовая гамма была определена архитектором С.Б. Сперанским: «Белый, золото, синий мыслились нами как цвета, характерные для Ленинграда» [\[17, л. 46\]](#).

Н.А. Моисеева с середины 1950-х гг. активно работала как живописец и график, оформляла декоративные ткани в технике росписи. Она обратилась к гобелену в 1960-х гг., осознавая возможности создания в этой технике работ более значительных и долговечных. Среди произведений, выполненных художницей для общественных интерьеров по линии КДПИ, были три гобелена для банкетного зала Управления Морского порта. Как и в «Синем гобелене», она создала панорамное изображение Ленинграда». Н.А. Моисеева выполняла и выставочные работы, ее увлекало классическое направление, а инновации она понимала, как поиск новых способов выражать содержание в плотном, гладком прямоугольной формы ковре: «Пространственный гобелен совершенно не воспринимаю. Отношение к Прибалтике? Всегда красиво, а рассматривать долго не хочется, потому - нравится и не нравится. А вот в старом гобелене каждый кусочек рассматриваешь!» [\[17, л. 49\]](#). В гладком

шпалерном ткачестве были выполнены произведения Н.А. Моисеевой «Северная деревня», «Русь деревянная» (илл.2), «Северные острова». Особо следует отметить и более позднюю ее работу - триптих «Русские женщины», в которой она обратилась к проблеме изображения фигуры человека в шпалере. Новый Ленинград, город заводов и фабрик, тоже нашел отражение в gobelenах Н. Моисеевой.



Рисунок 2. Н.А. Моисеева. Гобелен «Север» (в некоторых источниках «Русь деревянная»), 1967, Ленинград. Источник изображения: [\[19\]](#)

Н. Еремеева и И. Рахимова, до того, как приняли участие в работе над серией «Петровская сюита», занимались росписью ткани в мастерских Художественного Фонда [\[17, л. 50\]](#), но работа над этим большим проектом стала для них новой школой и новым вызовом. В соавторстве с М. Ганько, которая имела опыт ткачества в период выполнения дипломной работы («Петрушка»), они создали в 1970-1980-х гг. крупные гобелены для общественных интерьеров. В 1972 г., окончательно оформившись как творческая группа, художницы выполнили гобелен «Гербы городов Ленинградской области» для парадной лестницы гостиницы «Интурист». В следующем десятилетии ленинградские художники по текстилю часто обращались к геральдике русских городов в заказных работах по линии КДПИ (илл.3).



Рисунок 3. Выставка произведений декоративно-прикладного искусства, графики и живописи в Ленинградском отделении Союза художников. 1980-е гг. Источник изображения: Центральный государственный архив кинофотофондодокументов Санкт-Петербурга.

Н. Еремеева и И. Рахимова и М. Ганько были художниками равной творческой силы, но дополняли друг друга; совместная работа позволяла им развиваться, оставаясь собой. Параллельно с заказами в комбинате ДПИ они работали над творческими произведениями, которые демонстрировались на выставках в Союзе художников. В 1970-800х гг. М. Ганько представила gobелены «Заколдованный край» и «Во имя мира», И. Рахимова - gobелены «Целинный хлеб», «Корзинка с фруктами», «Лес», а Н. Еремеева - gobелены «Лед тронулся» и «Городище».

Время обучения на отделении мастеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной оказало влияние на профессиональный подход к ткачеству И. Рахимовой: она уделяла большое внимание техническим вопросам, имея опыт изучения структур декоративных тканей. Чувствуя ритм современности, невозможность создания многодельных «мануфактурных» gobеленов, художница искала пути обогащения фактуры современной шпалеры. Как и М. Ганько, она была убеждена, что тканые работы должны долго оставаться актуальными, несмотря на несмыываемый отпечаток времени. В связи с этим, художница обращалась именно к гладкому ткачеству с небольшим плотным рельефом. Н. Еремеева, напротив, в совершенстве владея традиционной техникой ткачества, пыталась решить задачу обновления шпалеры более радикальным методом. Выразительный эффект в ее работах строился на сохранении свободных от переплетения нитей основы. Произведениям «Городище», «Каскад» присущ зигзагообразный ритм, прозрачность, динамичность. В европейском искусстве подобные полотна тоже были, но к ним применялся термин «wall-hanging», то есть «висящий на стене» декоративный текстиль. В Швеции и Норвегии такой «дышащий» текстиль мог украшать крупные оконные проемы еще в 1950-х гг. Но в СССР предпочтение отдавали все-таки традиционному шпалерному ткачеству: оно соотносилось не только с общественными интерьерами, для которых выполнялись работы в КДПИ и НИЭМ, но и с выставочной практикой, предполагающей транспортировку и развеску работ в залах разных городов.

В 1973 г., одной из первых в Ленинграде, Н. Еремеева решилась сделать пространственный gobелен «Ветер». Его идея легла в основу объемно-пространственной композиции для Речного вокзала. И несмотря на то, что спустя нескольких десятилетий эта работа воспринимается как инновационная для своего времени, она была признана неудачной. Комиссии и критикам она казалась чужеродной в интерьере ресторана, плохо согласованной с оконными проемами и другими деталями убранства [\[17, л. 55\]](#).

Л.А. Романова принадлежала к числу наиболее активных ленинградских художников, работавших в области классического гладкого ткачества. В соавторстве с В.П. Гусаровым (илл.4) она создала gobелены для банкетного зала в гостинице «Прибалтийская». Эта серия получила название «Воспоминания о Павловске» (илл.5) и стала одной из самых крупных работ начала 1980-х гг., она удачно вписалась в интерьер, как бы подготавливая гостей Ленинграда к встрече с шедеврами пригородов [\[20, с. 14\]](#).

Художники создали gobелены для фойе спортивно-культурного комплекса лагеря «Орленок» («Познание мира»), для дома культуры «Волжский» («Новый город»,

«Русский хоровод», «Молодежный театр», «Затопленный город»), для санатория «Дженал» в Кисловодске («Времена года», «Песни Окуджавы»), для международной базы ученых Юскула в Эстонии («Битва А. Невского с тевтонским Орденом») и пр.



Рисунок 4. В.П. Гусаров за работой, 1969 г., Ленинград. Источник изображения: Центральный государственный архив кинофотодокументов Санкт-Петербурга.



Рисунок 5. Л.А. Романова, В.П. Гусаров. Гобелен «Венера» из цикла «Воспоминания о Павловске», 1979-1982 гг. Фото Ю.В. Гусаровой.

В Советской России во второй половине XX в. гобелен был включен в новую систему пластического мышления, которая опиралась на особое восприятие пространства и времени. Ленинградские художники, с одной стороны, учитывали опыт художников из стран Балтии, с другой – находили источники вдохновения в древнерусском искусстве. Одной из первых работ, в которых были использованы лен и пенька, стал сценический задник для эстрады гостиницы «Горизонт» в Адлере. Авторами-исполнителями этой работы были авторы-исполнители: И.Г. Куренкова, О.Н. Морозова, Н. Журавская.

В 1970-х гг. Н. Журавская показала на ленинградских выставках семь работ небольшого

формата, в которых она применила капрон, шерсть, пеньку, шелк. На выставке «Советский гобелен-2» было представлено ее произведение «Дыхание джути» (250x50см). В следующем десятилетии рельефно-пластическое направление было развито Б.Г. Мигалем, его работы хорошо исследованы, в то время как эксперименты Н. Журавской почти не известны широкому кругу специалистов.

Выводы. Ленинградский гобелен формировался как результат взаимодействия вуза и местных предприятий художественной промышленности. Освоение техники шпалерного ткачества в 1950-х гг. носило ознакомительный характер и был почти забыто. После 1961 г. по инициативе ректора курс был не просто восстановлен, но и подкреплен зарубежными стажировками. Первое десятилетие стало подготовительным этапом, когда структура учебной программы по ткачеству еще формировалась, когда педагоги пытались понять особенности нового гобелена.

В развитии ленинградского гобелена ведущую роль играли образовательные и производственные институциональные структуры. К середине 1970-х гг. в Ленинграде оформилось три центра ручного ткачества. Кроме кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В. И. Мухиной проектирование и выполнение в материале гобеленов и тканых занавесов осуществлялось на таких предприятиях художественной промышленности как Научно-исследовательские экспериментальные мастерские и Комбинат декоративно-прикладного искусства. Произведения, созданные специально для выставок, выполнялись теми художниками, кто имел активную практику в НИЭМ и КДПИ.

Решающую роль в развитии школы играло сотрудничество художников по текстилю с архитекторами, которые опирались на общеевропейские тенденции в оформлении общественных зданий. Ленинградские гобелены создавались в основном для интерьеров крупных гостиниц, судов, мемориальных центров. Структура предприятий художественной промышленности позволяла выполнять крупные произведения, сопоставимые по масштабам с монументальными росписями и панно. Таким образом, к началу 1970-х гг. гобелен занял достойное место в монументально-декоративном искусстве страны.

Ленинградская школа гобелена указывает на художественную ценность авторского исполнения (когда художник и ткач объединены в одном лице), это было заимствовано у художников Прибалтики. И несмотря на то, что крупную работу сложно осуществить в одиночку, художники не просто принимали участие в процессе ткачества, но являлись самым активным участником исполнения в материале.

Мастера гобелена, обращаясь к теме Природы, Человека, Созидания, воплощали в своих произведениях положительные идеалы, непреходящие человеческие ценности, однако, в исполнении отдельных архитектурных, растительных и иных форм школе не хватало дисциплины и методичности.

Традиционное гладкое ткачество было представлено архитектурными, пейзажными, геральдическими мотивами, к изображению фигуры человека художники обращались редко. Развитию искусства гобелена в Ленинграде способствовали как представители ЛВХПУ, так и Союза художников. У истоков школы стояли педагоги Е.М. Локотская, С.М. Бунцис, И.Г. Куренкова, а также художники Н.А. Моисеева, В.А. Самошкин, Н. Журавская. Уникальным примером успешной работы в команде является коллектив И. Рахимовой, Н.В. Еремеевой, М.Б. Ганько.

[\[1\]](#) Протокол заседания художественного совета Научно-исследовательских экспериментальных мастерских № 6 от 26.02.1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-406.Оп.1. Д.31.

[\[2\]](#) Протокол заседания художественного совета Научно-исследовательских экспериментальных мастерских // ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-406.Оп.1. Д.21.

Библиография

1. Борисова О.С., Шлыкова А.А. Изучение гобелена на уроках в детской художественной школе // Развитие личности средствами искусства. 2025. № 1. С. 282-288. DOI: 10.24412/cl-37352-2025-1-281-288. EDN: HJIORL.
2. Harris J. 5000 Years of Textiles. 2011. 320 р.
3. Бородин И.В. Развитие методов реставрации шпалер в странах Западной Европы и США в XIX – первой половине XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. Вып. 65. С. 176-190. EDN: VSATCN.
4. Biryukova N. Y. Hermitage, Leningrad: Gothic and Renaissance Tapestries. London: Paul Hamlin, 1965. 36 р.
5. Wells K.L.H. Weaving Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2019. 280 р.
6. Müntz E., Davis L.J. A Short History of Tapestry. From the Earliest Times to the End of the 18th Century. London, Paris, New York, Melbourne: Cassel & Company, 1885. 400 р.
7. Phillips B. Tapestry. London: Phaidon Press, 2000. 240 р.
8. Fischer E., Ingers G. Flamskvävnad. Västerås: ICA Förlaget, 1962. 68 s.
9. Carlsson S., Olaison S. Bildvävning I ram och ring. ICA bokförlag, Västerås, 1979. 85 s.
10. Fiegert I. Künstlerische Textilgestaltung. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1969. 225 s.
11. Broka R. Baltic School of Textile Art. Comparative Analysis of Soviet Latvian, Lithuanian, and Estonian Textile Art in the Context of Landscape Representation // Jauno vēsturnieku zinātniskie lasījumi VII. Р. 91-103.
12. Suta T. Baltijas gobelēns. Māksla, 1969. № 1. Р. 7-9.
13. Rekertaitė-Načiulienė D., Stelingienė S. Lietuvos gobelenas. Vilnius: Vaga, 1983. 238 р.
14. Хабибуллина С.К. Диалог пространства и героя в гобеленах Ольги Орешко // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 2. С. 45-51. EDN: YYMEJN.
15. Жамбаева Т.И. Искусство гобелена в Бурятии: опыт и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 2. С. 344-360. DOI: 10.21638/spbu15.2023.208. EDN: NSPIUV.
16. Мельник О.Е. Сведения о шпалерах "Дама с единорогом" в литературных произведениях Жорж Санд и научных исследованиях // Журнал изящных искусств. Наука и образование. 2025. № 2(6). С. 115-124. DOI: 10.24412/3034-2171-2025-2-115-124. EDN: AKBJNY.
17. Коваль Р.М. Современная русская шпалера. Рукопись монографии // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8.
18. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. Киев: Будівельник, 1978. 104 с.
19. Третья Республиканская художественная выставка Советская Россия. Каталог / Ред. Ж.Э. Каганская. М.: Б.и., 1968. 157 с.
20. Курбатов Ю. Архитектура образа // Декоративное искусство СССР. 1979. № 11. С. 14.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного](#)

[Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы» является процесс формирования и становления ленинградской школы шпалерного ткачества (гобелена) как самобытного художественного явления в советском декоративно-прикладном искусстве. Автор фокусируется на анализе ключевых факторов, определивших специфику школы: роли художественно-промышленного образования, деятельности конкретных предприятий и мастеров (Л.М.Доценко, Е.М.Локотская, Н.А. Моисеева, С.М. Бунцис, К.Б.Петрушина и др.), а также влияния масштабных интерьерных проектов (гостиница «Ленинградская» в Москве, гостиница «Венец» в мемориальном комплексе в Ульяновске, теплоход «Россия» и др.).

Методологическую основу составляет комплексный подход, сочетающий методы историко-культурного, искусствоведческого и социально-экономического анализа. Автор применяет метод историко-культурного анализа для прослеживания этапов становления школы; стилистический анализ для выявления художественных особенностей произведений; институциональный подход для изучения роли образовательных учреждений (например, Высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной) и производственных предприятий; персональный подход, позволяющий оценить вклад ключевых художников-монументалистов и технологов. Такой синтез методологий обеспечивает глубину и всесторонность исследования.

Тема статьи обладает высокой научной и культурной актуальностью. Изучение региональных школ советского искусства, долгое время находившиеся на периферии искусствознания, сегодня переживает закономерный ренессанс. Исследование вносит вклад в процесс переоценки наследия советского декоративно-прикладного искусства, выявляя разнообразие локальных стилей и высокий художественный уровень. Исследование отвечает на запрос современной науки на микроисторические исследования, фокусирующиеся на региональных художественных явлениях.

Научная новизна работы заключается в систематизации материала, когда впервые в рамках одной статьи предпринята попытка целостного описания истоков ленинградской школы гобелена; введением в научный обиход новых имен и фактов, выявление роли менее известных широкой публике, но ключевых для отрасли фигур – художника-технолога Н.М. Бунцис и художницы Н.А. Моисеевой; конкретизацией исторического контекста – детально показана взаимосвязь между образовательной политикой, промышленными возможностями ленинградских предприятий и выполнением конкретных государственных заказов, что стало катализатором для формирования и развития ленинградской школы гобелена; работа способствует четкому терминологическому определению «ленинградской школы» в контексте общесоюзного текстильного искусства 1960-1980-х годов.

Статья написана ясным, академическим стилем, соответствующим жанру научного исследования. Терминология используется корректно и точно. Структура работы логична и последовательна: от постановки проблемы и определения ключевых понятий – через анализ институциональных и персонализированных факторов – к конкретным примерам (гостиница «Ленинградская» и др.) и обобщающим выводам. Содержание отличается плотностью фактологического материала, который, однако, не перегружает повествование, а служит доказательной базой для авторских тезисов. Выводы подводят итог исследования, представляя искусство гобелена составной частью в монументально-декоративном искусстве страны указанного периода, лучшие образцы которого

обладают высокой художественной ценностью. Фотоматериал органично дополняет текст статьи.

Список литературы включает фундаментальные труды по истории советского декоративно-прикладного искусства и текстиля, специализированные каталоги, архивные источники и публикации. Это свидетельствует о глубокой проработке темы и опоре на достоверные источники.

Автор может косвенно полемизировать с исследователями, рассматривающими советское искусство как унифицированное явление. Данная работа демонстрирует, что внутри общей парадигмы развивались яркие региональные центры, обладающие творческим индивидуальным стилем. Также статья показывает, что в рамках «промышленного» или «заказного» искусства (госзаказа), рождались новаторские художественные решения, которые осуществлялись в том числе и в научно-исследовательских экспериментальных мастерских, при этом формировались целевые творческие коллективы.

Статья представляет собой качественно выполненное исследование, выполненное на высоком научном уровне. Работа вносит существенный вклад в историю отечественного искусства, восполняя научно-информационные пробелы в изучении советского текстиля. Четкая структура, убедительная аргументация и новизна представленного материала делают ее ценной для искусствоведов, культурологов, историков дизайна и всех, интересующихся региональными традициями советского искусства. Статья рекомендуется к публикации в научном журнале.